



Pleurer en bref: le pathétique dans l'Histoire du marquis de Cressy de Mme Riccoboni

Anne Coudreuse

► To cite this version:

Anne Coudreuse. Pleurer en bref: le pathétique dans l'Histoire du marquis de Cressy de Mme Riccoboni. Littératures classiques: le langage des larmes aux siècles classiques, 2006, Paris, France. pp.149-156. hal-00655174

HAL Id: hal-00655174

<https://hal.science/hal-00655174>

Submitted on 26 Dec 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Pleurer en bref :

le pathétique dans l'*Histoire du marquis de Cressy*, nouvelle de Madame Riccoboni »

Dans mon travail de recherche sur le pathétique dans la littérature française du XVIII^e siècle, j'en étais arrivée à la conclusion qu'il a besoin d'espace et de volume textuel pour se mettre en place. Je définissais même le pathos comme « un art de l'étalement, sinon de l'étalage ». Un roman comme *Cleveland* de Prévost en serait l'illustration parfaite. Pour autant, j'aimerais revenir sur ces analyses et étudier le pathétique dans un genre bref, la nouvelle, en montrant comment ses effets, concentrés, peuvent garder toute leur valeur. Les larmes qu'on trouve dans l'*Histoire du marquis de Cressy* sont de différentes natures : sincères ou « feintes », féminines ou masculines, elles nous renvoient bien à l'ambiguïté constitutive du pathétique. D'autre part, les réécritures de vers de Racine, qui valent comme autant de références pleines de révérence au maître de la tragédie, nous montrent comment le pathétique récupère, dans la prose narrative du XVIII^e siècle, les triomphes du tragique dans le théâtre du siècle précédent.

En 1757 Mme Riccoboni a publié les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd*. Un an plus tard, après ce premier ouvrage, elle publie l'*Histoire du marquis de Cressy*, en montrant son aptitude à varier sa création romanesque. Elle délaisse la forme épistolaire, même si son récit est encore jalonné de quelques lettres ; elle adopte une narration continue, centrée cette fois sur un personnage masculin, comme l'indique le titre. Les *Lettres de mistriss Fanni Butlerd* étaient un duo, auquel elle substitue dans l'*Histoire du marquis de Cressy* une relation entre cinq personnages, jouant ainsi sur une intrigue plus complexe. Même si le mode narratif est différent dans les deux récits, l'inspiration de Mme Riccoboni reste inchangée : elle puise les données de son histoire dans son expérience personnelle de la passion trahie et des blessures inguérissables. Le marquis de Cressy a l'intention de faire un riche mariage. Il a vingt-huit ans, lorsqu'il reparaît à la Cour, à la fin de la guerre de Succession de l'Espagne, après six ans d'absence. Il veut « parvenir à la plus haute fortune »¹. Son portrait liminaire indique qu'il aura tout pour être un vrai bourreau des cœurs :

une grande naissance, une figure charmante, mille talents, une humeur complaisante, l'air doux, le cœur faux, beaucoup de finesse dans l'esprit, l'art de cacher ses vices, et de connaître le faible d'autrui, fondaient ses espérances : elles ne furent point déçues. Un tel caractère réussit presque toujours. L'apparence des vertus est bien plus

¹ Madame Riccoboni, *Histoire du marquis de Cressy*, traduite de l'anglois par madame de ***, Amsterdam (Paris), 1758, dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle*, II. De Marmontel à Potocki, édition de Jacqueline Hellegouarc'h, Le Livre de Poche, Bibliothèque classique, 1994, p. 113.

séduisante que les vertus mêmes ; et celui qui feint de les avoir a bien de l'avantage sur celui qui les possède².

Rien d'étonnant alors à ce que les femmes recherchent sa « tendresse », mais comme ce n'est pas un conte de fées, l'obstacle surgit immédiatement, né de la fausseté de ce caractère soigneusement décrit dès l'incipit :

mais celles qui tentèrent de l'engager trouvèrent dans son cœur une barrière difficile à forcer. De toutes les passions, l'intérêt est celle qui cède le moins aux attaques du plaisir³.

Ces deux citations permettent de mettre en évidence un des principes de l'économie narrative de ce texte bref. Le récit au passé est suivi d'un commentaire au présent de vérité générale qui en dégage les règles universelles. Il n'est guère étonnant de voir émerger une poétique de la maxime, et ses traits caractéristiques tels que La Rochefoucauld les a fixés en France, dans un texte bref qui recherche l'efficacité maximale en s'appuyant sur le minimum de moyens. L'histoire, issue d'une expérience singulière et autobiographique, atteint ainsi le statut d'un *exemplum* à valeur universelle. Le témoignage perd son caractère anecdotique de règlement de comptes cathartique pour accéder à la littérature morale.

Deux femmes cherchent à capter l'attention du marquis : Mme de Raisel, veuve de vingt-six ans, d'une grande fortune et d'une naissance illustre, et Adélaïde de Bugei, qui a seize ans ; elle est intelligente et belle plus que riche. Elle est orpheline de mère, et son père vient de la retirer de l'abbaye de Chelles pour la marier.

La fortune d'Adélaïde n'était pas considérable, la plus grande partie de celle de son père consistait en bienfaits du roi. Mais l'ancienneté de sa maison, les services de ses aïeux, son mérite et sa beauté, lui promettaient un sort bien différent de celui dont l'intérêt et l'amour la rendirent la triste victime⁴.

Cette prolepse et la qualité d'orpheline de l'héroïne inscrivent d'emblée la tonalité pathétique de la nouvelle. Mme Riccoboni cherche moins à créer le suspens qu'à faire naître l'émotion et la compassion par un jeu savant avec les modes narratifs et les structures temporelles du récit : si le roman a le temps, la nouvelle doit aller vite et définir très tôt sa tonalité en attachant le lecteur à ses personnages, sans en donner un portrait exhaustif, mais en délimitant des points d'accroche en brossant rapidement des figures dans lesquelles affleurent des caractéristiques topiques dont le mélodrame fera des clichés et des passages obligés.

² *Ibid.*, p. 113-114.

³ *Ibid.*, p. 114.

⁴ *Ibid.*, p. 115

Le marquis ignore les signes discrets de Mme de Raisel, faute d'oser prétendre à une si haute fortune. Il se laisse en revanche toucher par les sentiments de la jeune Adélaïde. Une libertine, Mme d'Elmont, par dépit de voir ses avances échouer, dénonce à M. de Bugei l'intrigue amoureuse dans laquelle est engagée sa fille. Mais rien ne peut rompre l'attachement d'Adélaïde auquel répond l'inclination de plus en plus vive du marquis. Mme de Raisel, cependant, finit par se faire entendre. L'ambition du marquis renaît, tandis que faiblit son amour pour Adélaïde. Par cynisme, ou par vanité, il essaie pourtant de lui ravir son innocence. Accablée par la douleur et la déception causées par un tel comportement, Adélaïde tombe gravement malade. Le marquis l'oublie et se livre à la joie d'être aimé de Mme de Raisel. Lorsque Adélaïde apprend leur mariage, elle se retire dans un couvent et prend le voile. Les circonstances amènent Mme de Raisel, devenue Mme de Cressy, à recueillir chez elle Hortense de Berneil, âgée de vingt ans. Le marquis est attiré par elle, et comme elle le met au défi de la séduire, il déploie tous ses talents pour y parvenir. Mais Hortense se révèle une maîtresse altière, impérieuse, tandis que Mme de Cressy demeure une épouse toujours tendre et aimante. A certains indices, elle a compris qu'un malentendu existait entre Adélaïde et elle. Elle obtient un entretien et découvre alors les mensonges de son mari, et combien l'intérêt l'a poussé vers le mariage. Le hasard lui révèle peu après la liaison du marquis avec Hortense, ainsi qu'avec Mme d'Elmont, enfin parvenue à ses fins. Sa douleur est telle qu'elle décide de mourir. Elle s'empoisonne et meurt sous les yeux de son mari, fou de douleur. Les deux derniers paragraphes de la nouvelle, et surtout sa dernière phrase, signalent que le récit est un conte de fées à l'envers, et ouvrent sur un horizon du malheur :

Monsieur de Cressy ne put se consoler ; Adélaïde sacrifiée pour lui, madame de Raisel morte dans ses bras, formèrent un tableau qui, se représentant sans cesse à son idée, empoisonna le reste de ses jours.

Il fut grand, il fut distingué ; il obtint tous les titres, tous les honneurs qu'il avait désirés ; il fut riche, il fut élevé ; mais il ne fut point heureux⁵.

Cette nouvelle est bien caractéristique de la vision du monde de Mme Riccoboni : un univers où la femme est victime de l'homme, jusqu'à en mourir, un ton d'une violence contenue pour dénoncer les défauts masculins et l'inégalité des conditions entre hommes et femmes. S'il lui arrive de laisser percer son indignation, elle préfère le plus souvent la sobriété des maximes pour nourrir son réquisitoire. La condamnation la plus concise se trouve peut-être dans la formule, presque mathématique, qui vient après le récit de la trahison d'Hortense :

⁵ *Ibid.*, p. 187.

Le marquis trouva le moyen de lever les faibles scrupules d'Hortense ; elle se donna à lui ; elle oublia la tendresse et les bontés d'une amie, pour jouir du goût passager d'un amant. Quelle différence ! quelle perte ! quoi qu'on en puisse penser dans l'égarement de son cœur, un amant ne vaut pas une amie⁶.

Stylistiquement on passe, dans ces deux phrases de toutes les marques du récit particulier (article défini, prénom, passé simple), à une brève intervention de la narrative, marquée par la modalité exclamative qui vaut pour une déploration, et enfin à l'énoncé d'une règle morale universelle (pronom « on », présent de vérité générale, articles indéfinis) qui rend compte de la vision du monde proposée par Mme Riccoboni. Le pathétique, dans la sobriété de ses moyens et de ses effets, s'inscrit bien dans un projet idéologique et moral, d'autant plus efficace qu'il semble émaner des faits eux-mêmes, et non de la voix narrative, comme la légende d'un tableau. C'est une sorte de coup de force de la fiction et de l'idéologie, qui dans l'émotion suscitée par le pathétique, suppose partagées par le lecteur, comme tombant sous le coup du bon sens et des vérités établies de tout temps, des opinions et des affirmations que la narratrice a tirées de sa propre expérience.

La mise en récit et en fiction, dans un art maîtrisé du pathétique et de ses pouvoirs, permet une universalisation subtile des leçons singulières d'une vie marquée par le malheur d'aimer, sans être aimée, ce qui est la définition que donne Jacques Schérer de la formule de la tragédie racinienne. Et le suicide de la marquise est bien aussi une narrativisation de l'univers racinien. Ce récit a choqué les lecteurs de l'époque, parce rien ne l'annonçait, contrairement au malheur d'Adélaïde. Il est d'une grande sobriété par rapport à des scènes comparables dans les romans de la même époque, et ne manque pas de rappeler au lecteur la mort de Phèdre. Mais ce n'est pas le seul aspect du texte à pouvoir être mis directement en relation avec l'univers de Racine. Le récit pose lui-même la question de l'indicible, au moment où la marquise découvre que le marquis la trompe avec la libertine madame d'Elmont : « mais troublée, émue, sans force, elle retomba sur le siège où elle était, et baissant tristement la tête, elle resta dans cette situation sans pouvoir prononcer une seule parole »⁷.

La question de l'expression est centrale pour la compréhension du pathos au XVIII^e siècle. La prise de conscience douloureuse d'une insuffisance de la langue à exprimer des émotions toujours plus exacerbées constitue un *topos* omniprésent sous la plume des écrivains, autant

⁶ *Ibid.*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, p. 178.

dans les romans que dans les écritures du moi. L'émotion est toujours mise en rapport avec son impossible expression. Inexprimable, elle semble encore plus authentique, comme si l'auteur qui se charge de la retranscrire l'avait éprouvée tout le premier. C'est finalement au lecteur de compléter un texte laissé lacunaire à cause des défauts de la langue du point de vue de l'expression.

Pour exprimer l'inexprimable, les écrivains retravaillent le code littéraire des émotions et des passions, tel qu'il a été fixé par leurs prédécesseurs, et en particulier par Racine. Il représente à la fois un modèle indépassable et le modèle à dépasser. Les auteurs du XVIII^e siècle se livrent donc à un travail de réécriture sur le théâtre racinien pour déformer le code qu'il leur a légué et l'adapter à leurs nouvelles exigences, dans une double perspective d'hommage au génie de la langue du cœur et de meurtre du père indispensable à toute carrière littéraire.

Racine est au XVIII^e siècle l'objet d'une idolâtrie ambiguë, comme l'a montré Jean-Jacques Roubine dans son analyse des lectures de Racine⁸. On apprécie particulièrement sa « science du cœur humain » et son étude des passions, auxquelles il sait donner leur musique particulière en prêtant à l'amour des accents pathétiques, pour en donner une expression lyrique qui n'enlève rien à l'efficacité dramatique de ses pièces. Racine reste une lecture de choix pour un « lecteur ordinaire » comme Ranson, dont Robert Darnton a dépouillé la correspondance avec la Société Typographique de Genève. Sa passion pour la littérature contemporaine n'exclut pas une lecture réitérée des classiques. Il apprécie le *Tableau de Paris*, mais il trouve que Mercier n'est pas assez élogieux pour les « charmes toujours nouveaux » de Racine, ce « poète divin »⁹.

De nombreux accents raciniens sont décelables dans ce récit. Les personnages féminins héritent de la grandeur et de la dignité des héroïnes tragiques, dont elles parlent parfois la langue, grâce à de subtils collages, repérables sémantiquement ou prosodiquement. C'est ainsi qu'Adelaïde, trahie par le marquis, regrette de lui avoir écrit une lettre qui commençait par une formule toute cornélienne: « Non, je ne vous hais point »¹⁰. Elle lui en demande la restitution dans un vers blanc qui pourrait tout aussi bien figurer dans une tirade racinienne:

⁸. Jean-Jacques Roubine, *Lectures de Racine*, Armand Colin, 1972.

⁹. Ranson à la STN, 12 juillet 1985. Cité par Robert Darnton dans *Pratiques de la lecture*, Rivages, 1990, rééd. Payot, 1993.

¹⁰. Mme Riccoboni, *op.cit.*, p. 132.

« Rendez-moi ce témoin d'une odieuse faiblesse »¹¹. A l'adverbe près, la marquise de Cressy retrouve les accents d'Hermione pour faire ses adieux au marquis qui l'a trahie: « Je vous parle pour la dernière fois »¹², lui dit-elle, comme Hermione disait à Pyrrhus: « Pour la dernière fois, je vous parle peut-être »¹³. Madame Riccoboni, pour assurer à son récit une cohérence stylistique et narrative, choisit un déroulement syntaxique plus « banal », car il convient mieux à cette écriture romanesque qui vise à la sobriété et ne veut pas se compromettre avec une expression outrée qui la ferait tendre vers le drame et le pathos. L'ordre des mots, dans la célèbre tirade d'Hermione, est plus expressif, mais le transposer tel quel dans la prose narrative lui ferait courir le risque de l'emphase, et éventuellement du ridicule. Par ce collage transformé, dont tous les lecteurs du XVIII^e siècle peuvent immédiatement reconnaître la source, la marquise de Cressy récupère toute la grandeur tragique d'Hermione, mais dans un langage mieux adapté au genre romanesque et à son public. Le pathétique que les auteurs et les lecteurs du XVIII^e siècle valorisent chez Racine est retravaillé en fonction des nouveaux critères esthétiques ce qui montre que l'efficacité du pathétique est toujours conçue pour un destinataire. On pourrait presque dire, en reprenant des distinctions sartriennes, qu'il n'y a jamais de pathétique en soi, puisqu'il est toujours déjà pour l'autre: produit pour et par lui.

On retrouverait le même phénomène avec la référence à Phèdre induite implicitement dans la scène où Madame de Cressy retrouve un cachet qu'elle avait donné au marquis, dans le jardin d'une maison qu'il a louée pour y retrouver clandestinement mademoiselle de Berneil: « elle le prit, le regarda et pâlit en l'examinant »¹⁴. Il s'agit évidemment d'une réécriture du fameux vers dans lequel Phèdre décrit la naissance de son amour: « Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue »¹⁵. Madame Riccoboni, si elle conserve le rythme ternaire et le champ sémantique du vers, ne respecte pas la prosodie de l'alexandrin: elle narrativise le vers et l'adapte à la situation romanesque. Le pathétique fonctionne alors comme un écho racinien plus que comme un rappel explicite et didactique. C'est un fond sonore qui permet d'assimiler la douleur de Madame de Cressy à celle de Phèdre, en distinguant l'émotion retenue de l'une de la fureur de l'autre. Le travail stylistique est sous-tendu par un projet esthétique et une réflexion éthique. La grandeur tragique de Phèdre n'a pas sa place dans un roman, où elle ne serait plus que grandiloquence et emphase au risque de se retourner contre le personnage. De

¹¹. *Ibid.*, p. 141.

¹². *Ibid.*, p. 184.

¹³. Jean Racine, *Andromaque*, 1667, Acte IV, scène 5.

¹⁴. Madame Riccoboni, *op. cit.*, p. 177.

¹⁵. Jean Racine, *Phèdre*, 1677, Acte I, scène 3.

plus Phèdre est victime de sa fureur qu'elle fait également subir aux autres personnages, et à Hippolyte en particulier. Or Madame de Cressy n'est victime que du marquis et de ses trahisons, conformément aux présupposés « féministes » et aux sources autobiographiques du roman: l'héroïne ne saurait donc être sous l'emprise de la fureur, car cela reviendrait à mettre hors de cause le pouvoir masculin et ses lâchetés.

On trouve d'autres échos raciniens, en particulier dans cette description de l'état d'Adélaïde, après la trahison du marquis, dont la fin est une réécriture d'*Iphigénie* : « il n'était plus temps de lui en imposer ; blessée jusqu'au fond du cœur, elle ne pouvait plus pardonner »¹⁶. Il est également question dans le récit de « lettre fatale », de « cette fatale prévention », et de « cette maison fatale » où la marquise a découvert la tromperie de son mari¹⁷. La répétition de l'adjectif « fatal » dans une nouvelle, qui dans l'édition choisie, fait une soixantaine de pages, n'est pas le fait d'une maladresse d'écriture ; elle est bien plutôt la preuve que le récit s'inscrit dans l'héritage renouvelé de Racine. L'importance donnée au corps et à ses symptômes, qu'on n'appelle pas encore psychosomatiques, est également la preuve d'une conception encore racinienne de l'émotion, qui se voit autant qu'elle se dit. Le récit est ainsi informé par le modèle théâtral du corps expressif, la théâtralité se manifestant également par les nombreux passages de dialogue en discours direct, ce qui donne à certains passages narratifs et descriptifs des airs de didascalie. Les corps dans cette nouvelle sont des corps parlants, comme ceux de l'univers tragique. C'est surtout le cas de celui d'Adélaïde :

son cœur, pressé d'une douleur accablante, en était entièrement occupé ; ses pleurs coulaient sur son visage, sur son sein, et baignaient cette lettre fatale qui venait de détruire tout son bonheur, toutes ses espérances. Elle tomba au pied de monsieur du Bugéi, et le supplia de lui permettre d'aller passer quelques jours à Chelles : elle ne désirait dans cet instant que la liberté de s'affliger sans contrainte¹⁸.

Le déterminant démonstratif « cette » a une valeur de déictique qui renvoie, comme au théâtre, à la situation d'énonciation, et donne une force toute particulière aux quelques objets qui jalonnent le récit. C'est le cas aussi pour « ce cachet » qui, trouvé dans le jardin de la petite maison, permet de découvrir les amours cachées du marquis, et de « ce remède salubre », que la marquise désigne dans une phrase pleine d'ironie tragique, au sens où le marquis ne peut pas la comprendre complètement, dans son sens exact et antiphrastique¹⁹.

¹⁶ Mme Riccoboni, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷ *Ibid.*, p. 123, p. 141, p. 179.

¹⁸ *Ibid.*, p. 123.

¹⁹ *Ibid.*, p. 177, p. 183.

Le corps parlant de la nouvelle pathétique est victime de malaises et d'éclipses de la conscience, dont Beaumarchais usera à la fin du siècle dans *la Mère coupable*. Là encore, c'est le corps de la jeune fille éplorée qui en donne le plus de signes, même si l'entourage ne sait pas les lire :

Que devint Adélaïde en l'écoutant ? un froid mortel saisit son cœur ; pâle, tremblante, sans force et presque sans sentiment, elle se renversa sur le siège où elle était assise, et fermant les yeux, elle désira ne les rouvrir jamais : par bonheur pour elle, monsieur du Bugéi n'était pas présent ; et comme depuis sa maladie elle était très faible, on ne chercha point d'autre cause à son évanouissement²⁰.

C'est enfin un élément de structure qui rapproche cette nouvelle de l'univers racinien, en particulier son unité d'intrigue, resserrée autour de personnages peu nombreux, et liés entre eux par des rapports d'affection, ajoutée à une relative unité de lieu, et surtout à une unité de ton apportée grâce à cette écriture retenue du pathétique, dans le sens où nous l'avons ailleurs distingué du pathos emphatique et déclamatoire²¹.

A lire les citations apportées pour étayer notre démonstration, un lecteur moderne aura peut-être l'impression qu'elles leur apportent au contraire un démenti sans appel. Il est évident que si ce diligent lecteur est habitué à ce qu'on a pu appeler « l'écriture blanche » de certains récits de la deuxième moitié du XX^e siècle et du XXI^e siècle, il trouvera encore l'écriture de Mme Riccoboni, trop pleine d'effets, de procédés, de cadences et de larmes. Mais, comparés au style et à l'économie narrative de la plupart des romans de son époque, les siens sont vraiment remarquables par leur sobriété et leur retenue. Cela tient également au refus du manichéisme qu'elle manifeste dans la composition de ses personnages principaux : s'il est capable des « larmes feintes » du séducteur, le marquis peut également éprouver regrets et remords. Il n'est pas tout d'une pièce, comme le seront à la fin du XVIII^e siècle, les héros, bons et méchants, du mélodrame. C'est plutôt du côté de Guilleragues et de Racine qu'il faut se tourner pour trouver les schèmes stylistiques moteurs d'une écriture qui garde son pouvoir d'émouvoir le lecteur, encore aujourd'hui, et en particulier grâce au va-et-vient entre le récit et la maxime morale, entre l'expérience vécue et ce que peut en faire et en dire une femme de lettres. Le héros masculin semble se conformer à un modèle social de réussite et d'ambition, tandis que les héroïnes sont attirées par un idéal de sentiments partagés et de bonheur privé. Ces schémas sociaux ont sans doute évolué, mais il n'est pas anodin de savoir

²⁰ *Ibid.*, p. 153.

²¹ Voir *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, PUF, 1999.

que les « éditions des femmes » ont remis cette nouvelle à la portée des lecteurs en 1987, ce qui prouve que sa dimension « féministe » a traversé les changements de mode et les bouleversements sociaux.